

Глава 6. Автопредисловие: теория и практика жанра

DOI 10.15826/B978-5-7996-3520-6.07

Паратекст vs затекст

В рамках художественного произведения авторский замысел обретает свою завершенность. Вместе с тем творческий процесс – акт по природе своей коммуникативный, поэтому в качестве необходимого компонента включает в себя более или менее осознанное стремление автора донести до читателя собственный идейно-художественный замысел, создать оптимальные условия для восприятия и интерпретации произведения. Эта внутренняя работа может выражаться и в соотношении собственных творческих усилий с привычными для адресата художественной информации жанровыми конвенциями, и в экспликации собственных намерений для облегчения читательского восприятия, и в комментировании тех элементов художественного произведения, адекватная интерпретация которых может быть обеспечена, по мнению автора, только наличием некоей добавочной информации. Не случайно на протяжении истории литературы мы постоянно сталкиваемся с тем фактом, что у автора возникает необходимость расширять текст своего произведения за счет дополнительных включений, без которых произведение имеет видимую, формальную самодостаточность, но не обладает исчерпывающим, с точки зрения автора, коммуникативным потенциалом. Такие текстуальные дополнения, как автопредисловия, посвящения, эпиграфы, заглавия, комментарии и т. д., призваны помочь читателю обнаружить смыслы, входящие в интенциональную структуру произведения. Собственно говоря, эти элементы диалога автора с читателем всегда были частью литературного узуса, но до недавнего времени, как правило, не становились предметом специальных исследований, думается, ввиду своей маргинальности по отношению к основному корпусу художественного произведения.

Возникновение специального интереса к этим текстуальным дополнениям связано с определенной тенденцией в развитии современного литературоведения, генетически связанной с размышлениями русских «формалистов» о сути «литературности» и со структуралистской установкой на «изучение дифференциальных отношений между элементами той или иной системы, когда каждый из этих элементов определяется через зависимости, связывающие его с другими элементами этой системы»¹. Постструктуралистское литературоведение возникло как своеобразная самокритика структурализма и явилось в определенной мере естественным продолжением и развитием изначально присущих структурализму тенденций. В плане интересующей нас проблематики вспомним, что важнейшей стороной деятельности постструктуралистов, в частности Жака Деррида, стала критика «структурности структуры», в основе которой лежит отрицание понятия «центра» структуры как некоего организующего начала. Само понятие «центра» стало восприниматься не как объективное свойство структуры, а фикция, постулируемая наблюдателем. Ж. Деррида, как известно, критикует восходящую к Декарту концепцию независимого, автономного и суверенного самосознания. Оно прежде рассматривалось как некий классический центр, который, пользуясь привилегией управления структурой, так сказать, *навязывал* тексту его оформленность, или структурную завершенность. В рамках концепции Ж. Деррида этот «центр», т. е. интерпретирующее «я», сам имеет текстуальную природу, представляет собой своеобразный текст, «составленный» из культурных систем и кодов своего времени, и, таким образом, не может обладать привилегией структурирования по отношению к интерпретируемым им другим текстам².

Постструктурализм попытался снять (или деконструировать) характерные для традиционной западной философии дихотомические противопоставления полярных понятий: добро/зло, присутствие/отсутствие, бытие/ничто, истина/ложь и т. п. Деррида отмечал, что в каждой из этих пар второй элемент вос-

¹ Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998. С. 46.

² Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. М., 1996. С. 111.

принимается как негативная, нежелательная версия первого, так сказать, отпадение от него. Так, отсутствие – это недостаточное присутствие, зло – отпадение от добра, ложь – искажение истины и т. д. Другими словами, в каждой из этих пар термины не просто противопоставлены, но расположены в иерархической последовательности, которая обеспечивает первому термину приоритет, преимущество перед вторым³. Симптоматично, что свою работу «Диссеминация» (1972) Деррида открывает пространным вступительным эссе-предисловием о предисловиях, характерным саморефлексивным жестом делая интересующее нас затекстуальное образование объектом затекста.

Постструктуралистский вывод о постоянной незавершенности литературного текста, который, в отличие от завершенного и оформленного художественного произведения, находится в процессе вечного становления, в состоянии вечной переключки с другими текстами и не имеет поэтому четко определенных границ, придал плодотворный импульс литературоведческим исканиям. Он выразился, в частности, в перефокусировке внимания исследователей на те элементы диалога автора с читателем, которые прежде считались маргинальными, неосновными по своей идейно-художественной значимости.

Получившая ныне широкое распространение концепция интертекстуальности, разработанная в конце 1960-х гг. Ю. Кристевой на основе переосмысленных идей М. М. Бахтина, дала толчок многим более поздним исследованиям типов взаимодействия текстов. Одним из примечательных примеров тому стала трилогия о транстекстуальности французского литературоведа Жерара Женетта: «Архитекст: Введение» (1979), «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1972) и «Паратексты: В преддверии интерпретации» (1987). Со свойственной структуралисту страстью к таксономиям и каталогизации приемов, но и преодолевая в то же время присущее структурализму преклонение перед «идолом замкнутого текста», Ж. Женетт в 1979 г. писал о том, что тексты для него интересны прежде всего своей транстекстуальностью, т. е. способностью выходить за собственные грани-

³ Johnson B. Translator's Introduction // Derrida J. Dissemination. Chicago, 1981. P. viii.

цы, вступать в явный или скрытый диалог с другими текстами⁴. В работе «Палимпсесты» он предлагает пятичленную классификацию типов взаимодействия текстов: интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектстуальность⁵. Предлагаемая исследователем классификация и ее дальнейшая разработка в книге «Паратексты» весьма примечательна тем, что она вводит в литературоведческий обиход специальный термин для обозначения интересующих нас текстуальных образований, которые, занимая пороговое, пограничное положение, в значительной мере влияют на сложную природу взаимоотношений между книгой, автором и читателем. Такие более или менее необходимые атрибуты книги, как имя автора, заголовок, предисловие, послесловие, комментарии, посвящения, Ж. Женетт предлагает называть *паратекстами*. «Хотя подчас трудно бывает определить, являются ли эти образования неотъемлемой частью текста, они во всяком случае окружают его и расширяют его границы. Они не только *представляют* текст читателю, но и обеспечивают *присутствие* текста в реальном мире, гарантируют его рецепцию и потребление... в форме книги... Паратекст – это то, что делает текст книгой, то, что позволяет предложить его в этом качестве читающей публике»⁶. Функция паратекста состоит не только в том, чтобы обозначить границу между реальным миром и миром вымышленным, но и в том, чтобы стать «своего рода преддверием... которое позволит читателю либо войти в мир книги, либо отринуть его». Это особая зона между текстовой и внетекстовой реальностью, зона, словно специально предназначенная для непосредственно воздействия на читателя⁷.

Термин *паратекст* представляется весьма удачным, так как греческая приставка *para-* обозначает одновременно и близость по отношению к чему-либо и противопоставленность ему. (Эта смысловая амбивалентность реализуется, скажем, в понятии *пародия*.) Очевидно, что игра смыслов, которую несет в себе при-

⁴ Genette G. The Architext: An Introduction / Transl. J. E. Lewin. Berkley, L. A., 1992. P. 81.

⁵ Genette G. Paratexts. Thresholds of Interpretation. Cambridge UP, 1987. P. xiii.

⁶ Ibid. P. 1.

⁷ Ibid. P. 2.

ставка *пара-*, должна была показаться особенно привлекательной для деконструктивистов. Не случайно на первой странице своей книги Ж. Женетт цитирует видного представителя американского деконструктивизма Джона Хиллиса Миллера, размышляющего о значении этой приставки. Она становится у Хиллиса Миллера сгустком смыслов, каждый из которых работает на деконструктивистскую парадигму: «*Пара* – это двойной антитетичный префикс, означающий одновременно близость и отдаленность, сходство и различие, внутреннюю принадлежность и внешнее положение... нечто, находящееся одновременно по эту сторону границы, в преддверии или на периферии, а также за пределами... нечто равное по статусу, но и подчиненное, как гость по отношению к хозяину или раб по отношению к господину. Явление, обозначаемое приставкой *пара-*, не только находится одновременно по обе стороны границы... Это и сама граница, которая оказывается проницаемой мембраной, связывающей внешнее и внутреннее... разделяя их и сливая воедино»⁸.

Приняв определение паратекста, мы должны согласиться с Ж. Женеттом, что текста без паратекста не существует. «Сам процесс записывания – но также и устного рассказывания – привносит в идеальность текста момент материализации, графической или фонетической, которая становится источником паратекстуальных эффектов»⁹. Поле изучения паратекстуальности может стать, по сути, вся словесность. Далее Ж. Женетт идет по привычному для структуралиста пути классификации и категориальных различий. Он вводит понятия *перитекста* и *эпитекста* (паратексты соответственно внутри и вне книги), различает публичные эпитексты и частные, оригинальные предисловия и предисловия к последующим изданиям и т. д. и т. п. Таким образом, его монографии оказываются своего рода *каталогом паратекстов*.

В отечественном литературоведении типологически близким категории паратекста становится термин «затекст», всесторонне рассматриваемый в данной монографии. Поскольку в са-

⁸ Miller J. H. The Critic as Host // Deconstruction and Criticism / Ed. H. Bloom et al. N. Y., 1979. P. 219.

⁹ Genette G. Paratexts. P. 3.

мом широком смысле затекст понимается как «произведения литературного творчества, иных видов искусств, а также философской рефлексии, созданные в результате воздействия литературы»¹⁰, то, полностью отдавая себе отчет в некоторой произвольности соотнесения двух научных парадигм, мы все же можем обозначить паратекст как частный случай сугубо словесного затекста, оставляющий за скобками соображения интермедальности, включаемые в понятие затекста. Вместе с тем обращение к такому виду паратекстов, как писательские автопредисловия, позволяет увидеть в них особый тип затекста, объединяющий в себе и «затекст как форму авторской рефлексии» и «затекст как рецепцию и сотворчество»¹¹: автопредисловия, создаваемые, как правило, после завершения работы над художественным произведением, часто учитывают результаты читательской рецепции и пытаются если не взять их под контроль, то хотя бы привести в некоторое соответствие с авторскими интенциями. Иначе говоря, писательские автопредисловия часто включают отрефлектированную автором читательскую рецепцию (возможную или реальную) текста художественного произведения. Таким образом, разговор о писательских автопредисловиях как особом типе затекста позволит нам объединить *историко-литературный подход* к явлению затекста, присутствующий, к примеру, в главе «Итоговый текст как форма затекста», с *социологией чтения*, являющейся методологической основой раздела о затексте как рецепции и сотворчестве, и вниманием к остро актуальным проблемам художественности/фикциональности.

Представляется продуктивным и необходимым, приняв терминологию Ж. Женетта, попытаться рассмотреть явление паратекста в его историческом измерении. Называя свой подход синхроническим, сам автор термина не ставит перед собой такой задачи, хотя вовсе и не исключает ее: «Следует вначале дать определение предмету, а потом уже проследивать его эволюцию»¹². Не углубляясь в исторические закономерности (или не замечая их), Ж. Женетт констатирует: «Каждый из паратек-

¹⁰ Феномен затекста=The Phenomenon of Aftertext : монография / под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчинова. Екатеринбург, 2021. С. 8.

¹¹ Там же. С. 10.

¹² Genette G. Paratexts. P. 13.

стов имеет свою историю. Некоторые из них стары, как сама литература, другие появились – или обрели официальный статус – после многих веков “тайного существования” с приходом эры книгопечатания или с возникновением журналистики и современных средств массовой информации»¹³.

Возможность исторического подхода к исследованию паратекстов вполне может быть продемонстрирована на одном из типов паратекстов, на *автопредисловиях*. Паратексты, по определению, – диалог автора с читателем на границе текстовой и внетекстовой реальности. Поэтому эволюция и содержательное наполнение паратекстов на разных этапах истории литературы обусловлены не только факторами внутрилитературного развития, но и изменениями в социокультурной ситуации и в материально-технических условиях, в которых протекает этот диалог. Таким образом, изучение паратекстов представляет собой, по сути, междисциплинарную проблему. Оставаясь же в рамках литературоведческой парадигмы, нельзя не отметить связь паратекстов с эволюцией типов художественного сознания, с формированием и эволюцией концепта авторства, с осмыслением взаимоотношения мира и слова. Так, авторские паратексты могли появиться только на той стадии развития литературы, когда начал формироваться концепт авторства. Эта стадия определяется создателями отечественной «Исторической поэтики» как *рефлективный традиционализм*, когда литература и литературная теория, подчиняясь некоему образцу, норме, развивались под знаком риторики, положения которой отвечали универалистским, дедуктивным принципам мировосприятия той поры¹⁴. Такой тип художественного сознания господствовал в течение двух тысячелетий, до начала Нового времени. Особенно важным в свете поставленной проблемы представляется период позднего Средневековья и эпохи Возрождения, когда в условиях сдвига от религиозного сознания к светскому и рационалистическому культура еще продолжала существовать в рамках традиционалистской парадигмы, однако в ней появля-

¹³ Ibid. P. 14.

¹⁴ Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 15.

лись принципиально новые качества, связанные с изменениями в представлениях о мире и человеке. Антропоцентризм искусства этой эпохи предполагал соотнесение человека не с трансцендентным абсолютом, но с самим собою, со своей универсализованной сущностью¹⁵. Автор начинал осознавать себя творцом, создающим собственную эстетическую реальность и несущим ответственность за ее дальнейшую судьбу. Именно в это время авторские предисловия становятся необходимым атрибутом многих произведений.

Любопытно, что с эпохи риторического слова основные темы предварающей беседы с читателем мало изменились. В них автор дает понять, какому читателю предназначается плод его творческих усилий (создается образ «идеального читателя»). Скажем, из предисловия Дж. Боккаччо к «Декамерону» мы узнаем, что его книга, вполне в духе средневековой куртуазной традиции, предназначена для чтения «прекрасными дамами». Рабле же призывает своего читателя не обманываться внешним «шутовским» облачением его книг и, подобно собаке, разгрызающей мозговую косточку, добираться до их философской сути. Его идеальный читатель – полухмельной философ-жизнелюб, постигший основы средневековой учености и обладающий достаточной внутренней свободой, чтобы преодолеть ее догматизм. Другим неперенным элементом автопредисловия, наряду с образом *идеального* читателя, еще одним адресатом (часто незримым) предварающей беседы автора является читатель *реальный* – конкретно-историческая публика с ее вкусами и привычками. Ее присутствие может быть обозначено перечислением литературных условностей, жанровых конвенций, к которым привык читатель и с которыми полемизирует автор (Сервантес «Дон Кихот»).

В ренессансных автопредисловиях еще очень чувствуется их генетическая связь с традицией посвящений. Поэтому от более поздних писательских предисловий их отличает то, что они не включают в себя такие моменты, как размышления о рецепции собственного произведения. Для осмысления характера рецепции, для разъяснения художественных задач и самооправда-

¹⁵ Историческая поэтика. С. 24.

ния писатель этого времени чаще находил место в *послесловии* (Боккаччо «Декамерон»).

Так или иначе, но главной побудительной причиной к написанию автопредисловия становится ощущение автора, что вышедшее из-под его пера и выносимое на суд публики произведение в определенной степени идет вразрез с ее привычками, не совпадает с «горизонтом ожидания» реального читателя. В эпоху Возрождения отступление от традиции, проявление художественной индивидуальности реализуется, как правило, в смене регистра риторического слова, этот сдвиг и становится главной темой разговора. Так, Боккаччо, благодаря тщательной стилистической обработке, сделал сюжеты «низкой» городской литературы принадлежностью высокой «книжности», соположил их в своем сборнике с возвышенной куртуазностью. Поэтому его основной аргумент против обвинений в непристойности, вполне терпимой в городских средневековых историях, но, кажется, малопригодной для чтения «прекрасными дамами», звучит так: «Нет столь неприличного рассказа, который, если передать его в подобающих выражениях, не был бы под стать всякому»¹⁶. Это было, по сути, отстаивание права на свободное, индивидуальное использование риторического слова, на организацию его по своим законам.

Особый этап в развитии автопредисловий начался с возникновением романа – жанра, по определению, саморефлективного. «Самокритика романного слова», по словам М. М. Бахтина, становится существенной особенностью романного жанра¹⁷. Если в современном романе рефлексивность чаще является, пользуясь выражением А. В. Михайлова, «средой и стихией» самого произведения, вплетается одной из многообразных нитей в его художественную ткань, то еще в XIX в. традиция предваряющего разговора автора с читателем была очень сильна. Интереснейший материал для осмысления этого типа паратекстов представляют собой американские литературные автопредисловия.

¹⁶ Боккаччо Дж. Декамерон / пер А. Н. Веселовского. М., 1955. С. 632.

¹⁷ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1974. С. 223.

Традиция автопредисловия в литературе США

Самоосмысление американской художественной прозы было тесно связано с жанром писательских предисловий, выкристаллизовывалось в нем¹⁸. Это можно объяснить не только общеевропейской традицией, берущей отсчет с раннего Возрождения, когда в литературе сформировался концепт Автора. Это обусловлено и национальными особенностями литературной жизни: американский романист изначально был обречен на вновь и вновь повторяющиеся попытки обосновать и отстоять свой статус сочинителя вымышленных историй. Предлагаемые размышления о жанре автопредисловия в американской литературе не претендуют на исчерпывающую полноту анализа всего корпуса литературных сочинений подобного рода. Это достаточно сложно сделать по причине объемности материала, да и вряд ли необходимо, ибо подчас автопредисловия отмечены тавтологичностью (на что, скажем, указывает А. Шуленбергер, автор монографии о романских предисловиях Дж. Ф. Купера)¹⁹. В то же время здесь не ставится и задача проанализировать писательские предисловия с точки зрения их вклада в национальную литературную теорию, чему посвящено достаточно большое количество трудов, ибо этот аспект становится неотъемлемой частью любого разговора об эстетике того или иного художника.

Автопредисловия как форма литературной саморефлексии интересны прежде всего заключенным в них разъяснением авторских интенций. Пытаясь воздействовать на горизонт ожидания читателя, автор дает понять, что он хотел бы акцентировать в своем создании, а что для него оказывается менее значимым, маргинальным, или «внесистемным», по выражению Ю. М. Лотмана. В связи с этим писатель использует определенные стратегии, чтобы завоевать доверие читателя, сделать его полноценным участником процесса коммуникации. Интонация дружеской беседы, так хорошо знакомая нам в англоязычной

¹⁸ См. об этом: *Spiller R. E. The American Literary Revolution, 1783–1837.* N. Y., 1967. P. viii.

¹⁹ *Schulenberg A. Cooper's Theory of Fiction. His Prefaces and their Relation to His Novels.* N. Y., 1972.

литературе, скажем по произведениям Генри Филдинга, призвана создать атмосферу психологической близости, максимально комфортную для общения. Автор исходит как бы из презумпции дружбы с читателем. Такой интонации мы практически не находим в произведениях американских писателей. Думается, тому есть ряд причин, связанных с историческими условиями формирования жанра романа в Америке.

Это прежде всего особый статус литературы в духовной жизни молодого американского государства, где известное пренебрежение изящной словесностью долгое время было вызвано, с одной стороны, мощной традицией недоверия к светским эстетическим ценностям, порожденной пуританской этикой, с другой – прагматически-оценочным подходом к возможностям искусства в стране, одержимой поисками максимально прибыльных форм практической деятельности. Поэтому эмоциональной доминантой прямых обращений к читателю (особенно в конце XVIII – начале XIX в.) часто становилось извинение и самооправдание. Другой неперменной чертой ранних автопредисловий оказывалось обоснование полезности собственного труда. Так, Хью Брэккенридж своей главной целью в романе «Современное рыцарство» (1792) полагает создание такого образца стиля, который помог бы в формировании английского языка (*to fix the English language*). Однако исключительно утилитарное назначение книги иронически остраивается использованием комической маски, которую автор надевает в том числе и для того, чтобы подготовить читателя к восприятию пикарескных походов героев.

Чарльз Брокден Браун предпосылал предисловие каждому из своих романов, и в них мы можем обнаружить своеобразную *прототеорию* американской литературы, причем ее вызревание сопровождается ослаблением нормативности установок читательского восприятия, характерной для эпохи господства риторического слова. Так, в предисловии к роману «Виланд» (1798) Браун использует достаточно традиционную стратегию: перед тем как познакомить читателя с новым произведением, он, основываясь на привычной для современников жанровой парадигме, прибегает к дихотомии сочинений чисто развлекательных и тех, которым их «полезность обеспечит долгую и прочную

репутацию»²⁰. Однако определение жанровой принадлежности собственного произведения он тут же отдает на откуп читателю. Это выглядит достаточно ново и неожиданно по сравнению с обычной практикой авторов, в традициях Дефо пытавшихся однозначно задать восприятие своих произведений как непременно основанных на факте (в американской литературе так делали в своих автопредисловиях, к примеру, Сюзен Роусон и другие ее современники). В предисловии к роману «Эдгар Хантли» (1799) другая традиционная тема беседы с читателем – самооправдание – также обогащается у Ч. Брокдена Брауна новыми оттенками: писатель считает нужным оправдываться не в занятиях творчеством самим по себе, но в использовании американского материала для создания литературного произведения.

В американской литературе первой половины XIX в. жанр автопредисловия переживает своеобразный расцвет. Для романтического искусства вообще характерна высокая степень рефлексивности, что проявилось, в частности, и в обилии автопредисловий, и в динамичности их внутренних изменений, и в появлении автопародий, и в попытках создать автокомментарий к собственному творческому процессу (достаточно вспомнить хотя бы «Философию композиции» Э. А. По или главы 14, 33 и 44 из романа Германа Мелвилла «Маскарад, или Искуситель» (1857), представляющие собой авторские отступления о различных аспектах взаимоотношений автора и читателя).

Известно, к примеру, также, что Дж. Ф. Купер написал за свою творческую жизнь пятьдесят семь предисловий к тридцати одному роману. Вообще говоря, в отношении автопредисловий представляется конструктивным различать обращения к читателю, предваряющие первое издание произведения (соотносимые с *проспективной* формой рефлексии), и предисловия, написанные после первой публикации и учитывающие ее рецепцию. Большой теоретический интерес имеют, видимо, вторые, соотносимые с *ретроспективной* формой рефлексии. Сравним два предисловия Дж. Ф. Купера к роману «Лоцман». Предисловие к первому изданию, написанное в 1823 г., начинается (в духе Ч. Б. Брауна) с про-

²⁰ Brown Ch. B. Advertisement to «Wieland» // The Theory of the American Novel / Ed. by G. Perkins. N. Y., 1970. P. 5.

тивопоставления Историка и Сочинителя Романов, с размышления о роли факта и художественного вымысла в литературе. Как и Брокден Браун, Купер апеллирует к читательскому мнению: к какой категории отнести роман «Лоцман» – судить читателю. В куперовском контексте этот поворот мысли воспринимается не как выражение надежды писателя на читательскую разборчивость и чутье, но, скорее, как нежелание втискивать свое произведение в прокрустово ложе существовавшей тогда жанровой парадигмы. Мысль о наивности попыток оценивать произведение с точки зрения факта и вымысла также высказывается (с некоторой долей отчаяния или бессилия) и в предисловии к романам «На море» и «На суше»: «Писатель опубликовал столько правды, которую мир упорно принимает за выдумку, и столько вымысла, который воспринимался как истина, что в данном случае он воздерживается от высказываний на эту тему»²¹.

Предисловие 1831 г. написано по следам читательского успеха романа «Лоцман», и в нем Купер комментирует причины благосклонного приема его публикой. Главную он видит в новизне замысла («*novelty of the design*»)²², которая сделала «морские романы» литературной модой. Утвердившись в успехе романа, автор достаточно подробно останавливается на истории его создания, причем (как и в первом предисловии) она связывается с именем европейского писателя, а именно с романом В. Скотта «Пират». Таким образом, успешная рецепция становится стимулом не просто к очередному переизданию романа, но к продолжению разговора о нем на новом уровне. Автор уже включает в свою беседу с читателем обстоятельства более тривиального, житейского плана (вспоминает разговор с приятелем о возможности создать более правдивую картину морских нравов, чем это удалось Скотту, говорит о сомнениях автора в своих силах и поддержке друга).

В обоих куперовских предисловиях оформляются вполне конкретные представления об имплицитном читателе. Следует отметить, что для Купера характерна отчетливая стратификация имплицитной читательской аудитории по половому или про-

²¹ *Cooper J. F. Preface to «Afloat» and «Ashore» // The Theory of the American Novel. P. 27.*

²² *Ibid. P. 23.*

фессиональному признаку. Так, он пишет о том, что роман его не представляет интереса для женской аудитории, так как не содержит любовной интриги. Прогнозируя рецепцию своего романа в первом предисловии к нему, писатель ведет речь о двух типах читателей, чьи суждения он хотел бы предварить, а возможные упреки отвести. Это не рядовые читатели, но своего рода «профессионалы». Это, конечно, не значит, что предисловие адресовано исключительно им, но их суждения могут показаться авторитетными рядовому читателю и повлиять на его мнение, тем самым, возможно, исказив авторский замысел. Первый тип читателей-профессионалов – литературные критики, мнением которых автор демонстративно не дорожит, называя их «lubbers» (что-то вроде «сухопутных крыс»), что, быть может, свидетельствует не только о пренебрежении писателя к современным критикам, но и о невысокой в целом значимости для него эстетических критериев. Кстати сказать, обсуждение проблем литературного мастерства мало характерно для предисловий Купера. Пожалуй, единственный элемент собственной художественной системы, о котором он охотно размышляет, – это литературный характер (персонаж) и его соотношение с реальными жизненными прототипами (в предисловии к романам о Кожаном Чулке).

Второй тип читателя, упоминаемый в предисловии к «Лоцману», – «старый моряк», который может обнаружить неточности и анахронизмы в тексте. Возможные упреки подобного рода Купер упреждает заявлением, что он описывал не обычаи конкретного века, но вневременные картины, которые принадлежат только Океану²³. Дифференцированные фигуры имплицитных читателей здесь весьма функциональны: они помогают автору оградить себя от возможных упреков, сформулировать (правда, весьма лапидарно) свои художественные задачи. Можно предположить, что отмеченная у Купера стратификация читательской аудитории свидетельствует о том, что обратная связь между читателем и автором в 1820–1830 гг. стала более устойчивой, чем это было в конце XVIII в., когда отношения «автор – читатель», запечатленные в предисловиях той поры, носили более конвенциональный и абстрактный характер.

²³ Cooper J. F. Preface to «Afloat» and «Ashore». P. 19.

Важным этапом в осмыслении американскими писателями собственного творчества и его восприятия стали автопредисловия великого американского романтика Натаниэля Готорна. Они ценны не только как вклад в теорию национального романа, о чем достаточно много писалось. Интерес представляют и готорновские напряженные размышления о рецепции собственного творчества, на редкость разнообразное и артистичное использование жанровых конвенций авторского предисловия. Так, предворяя сборник новелл «Дочь Раппачини», Готорн выступает от имени безымянного редактора (переводчика?), представляющего на суд американской публики сочинения некоего французского литератора, чья фамилия переводится как «боярышник» (англ. *hawthorne*). Элемент романтической мистификации позволяет Готорну создать настоящую авторецензию, охарактеризовать собственную художественную манеру и соотнести свое творчество с произведениями современников.

В предисловии к «Белоснежке» (1851) Готорн выступает как первый американский *теоретик* жанра предисловия. Здесь он пытается оправдать свою любовь к «коротким предворяющим беседам» с читателем и размышляет об особенностях их восприятия публикой. Из его «предисловия о предисловиях» мы узнаем, что думает писатель об этом жанре как о сфере писательского самораскрытия (или, наоборот, потаенности). Пытаясь увести читателя от наивного отождествления автора с личностью реального художника и тем самым воспитать в нем способность к подлинному, глубинному пониманию художественного замысла, Готорн настаивает, что «короткая предворяющая беседа» о житейских привычках автора, о его случайных привязанностях и т. п., относящихся к поверхности вещей, на самом деле «скрывает личность художника, а не выявляет ее суть». Он рекомендует читателю: чтобы по-настоящему распознать какую-либо из подлинных, сущностных черт автора, нужно «провести совсем иное расследование и припомнить всех созданных <автором> персонажей, как добрых, так и злых»²⁴.

В предисловии к своему последнему роману «Мраморный фавн» (1860) Готорн вновь пространно рассуждает о практи-

²⁴ Ibid. P. 58.

ке автопредисловий и их адресате, отчетливо дифференцируя имплицитного и идеального читателя. «Для автора этого сочинения стало уже привычкой предпосылать каждой из своих скромных публикаций традиционное предисловие, номинально адресованное широкой Публике, а фактически – персонажу, с которым он чувствует себя гораздо более свободно. Автор предназначает их тому единственному задушевному другу – глубоко понимающему его замыслы, ценящему успех и снисходительному к недостаткам <...> короче говоря, тому всепонимающему критику, которого автору никогда не суждено встретить, но которому он мысленно посвящает свое творчество всякий раз, когда осознает, что сделал лучшее, на что способен»²⁵. Ставя свои предисловия в контекст предшествующей литературной традиции, Готорн указывает, что такого рода читатель в старинных книгах именовался Великодушным, Любезным, Снисходительным или Достойным. Писатель не только ностальгически напоминает современникам о старинной романной условности, но и делает этот литературный конструкт реальным участником воображаемой жизненной драмы. Правда – иронически: реальность этой фигуры призван удостоверить в готорновском предисловии только «поросший мхом надгробный камень, с полустершимся именем, которое... никогда не суждено прочесть»²⁶.

В этом предисловии Готорн, пожалуй, первым из американских писателей с такой остротой и изяществом выразил ощущение фатальной невозможности для автора встретиться со своим идеальным читателем. Драма несостоявшейся литературной коммуникации становится для Готорна источником саморефлексии, оформившейся в жанре автопредисловия – пограничного жанра, сочетающего в себе черты теоретического и художественного повествования. После Готорна традиция писательского предисловия несколько скудеет. И только в начале XX в., на новом витке развития литературы, к этому жанру вновь обратится Генри Джеймс.

²⁵ Cooper J. F. Preface to «Afloat» and «Ashore». P. 62.

²⁶ Ibid.

Автопредисловия Генри Джеймса

Три года из последнего десятилетия жизни Генри Джеймс отдал подготовке своего восемнадцатитомного собрания сочинений, известного как «нью-йоркское издание». Писатель отбирал произведения, заново перечитывал их, писал предисловия к каждому из томов. Поскольку после выхода в свет заключительного тома обессиленный трудом и недомоганиями Джеймс не закончил более ни одного нового романа, нью-йоркское издание часто прочитывают как своего рода завещание автора. Основополагающее значение автопредисловий Джеймса для осмысления англоязычного романа отметили уже современники. Так, литературный критик Мортон Фуллертон обнаруживал в них «первую и самую серьезную попытку, из когда-либо сделанных на английском языке, призвать сбившееся с пути искусство прозы приостановиться и задуматься о себе, представить свои верительные грамоты и дать оправдание собственному существованию»²⁷.

В подготовленных для этого издания редакциях произведений исследователи обнаруживают тот творческий облик Джеймса, который он хотел явить потомкам. Как пишет один из биографов, Фред Каплан, «...новые версии произведений свидетельствовали об абсолютной убежденности Джеймса, что его современный стиль является результатом долгой творческой эволюции, основанной на неустанной работе и экспериментах. Тот Генри Джеймс, которого должны были читать потомки, – это Генри Джеймс первого десятилетия XX века»²⁸.

В 1934 г. Ричард Блэкмур издал предисловия отдельной книгой под заглавием «Искусство романа»²⁹, тем самым узаконив их жанровую автономность. «Писательские предисловия», как известно, в жанровом отношении приближаются часто к критическому эссе³⁰. Л. Б. Холланд, сопоставляя Джеймса–автора пре-

²⁷ Fullerton M. The Art of Henry James// Quarterly Review. 1910. № 212. P. 393.

²⁸ Kaplan F. Henry James: The Imagination of a Genius: A Biography. L., 1992. P. 503.

²⁹ James H. The Art of the Novel. N. Y., 1934.

³⁰ Гришунин А. Л. Предисловие // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М., 1967. Т. 5. С. 957.

дисловий с В. Скоттом, Ч. Диккенсом, Т. Гарди и Дж. Конрадом, отмечает, что у названных собратьев по литературе собственно-ручно написанные вступления к романам обычно служат трем целям: воссоздать жизненный материал, ставший основой для художественного произведения; прояснить собственные цели и намерения; защитить себя от нападков критики³¹. Т. М. Литч называет подобные предисловия «случайными эссе, в которых вопросы композиции и художественного мастерства затрагиваются лишь в связи с созданием иллюзии правдоподобия, а автор настойчиво представляет себя как Историка, следующего за жизнью»³².

Вступления Джеймса на этом фоне отличаются необычайной теоретической насыщенностью, мало характерной для автопредисловий англоязычных писателей. Взятые в целом, они воспринимаются как наиболее полный свод размышлений Джеймса о литературном мастерстве, о природе собственного литературного новаторства, о фатальном несоответствии замысла и результата, намерений писателя и рецепции его произведений. Литературная теория Джеймса, его концепты точки зрения, органической формы, драматического романа, тщательно разработанные в предисловиях, множество раз становились предметом исследования, легли в основу теоретических построений американской «новой критики». В последнее время, однако, предисловия Джеймса все чаще рассматриваются под другим углом: не только как литературно-теоретические опусы, но как документы литературной саморефлексии, косвенно свидетельствующие о своеобразии культурной ситуации начала XX в., об изменении в природе взаимоотношений автора и читательской аудитории.

Здесь мы остановимся на этой проблеме, которую рассмотрим вкуче с повествовательными стратегиями, используемыми Генри Джеймсом в предисловиях. Предметом анализа станет и изменившийся статус автопредисловия как повествовательной рамы, как условной границы между реальностью читателя и реальностью художественного текста. И третий момент, который будет нас интересовать, – мера саморефлексивности джеймсов-

³¹ *Holland L. B. The Expense of Vision: Essays on the Craft of Henry James. Princeton, N. J., 1964. P. 156.*

³² *Leitch T. M. The Prefaces // A Companion to Henry James Studies / Ed. by D. M. Fogel. L., 1993. P. 64.*

ских автопредисловий, которые оказываются «саморефлексией в *n*-й степени», ибо предметом рефлексии в них становится процесс позднейшего осмысления автором своих собственных произведений, его ретроспективная саморефлексия.

Проблема повествовательных стратегий. Уже в самом первом исследовании джеймсовских предисловий, написанном Леоном Эделем в 1931 г., основными причинами, подвигнувшими писателя на создание вступительных статей, называются следующие:

- произведения Джеймса плохо продавались;
- писатель чувствовал себя непонятым не только рядовым читателем, но и критиками;
- друзья Джеймса не раз обращались к нему с просьбой разъяснить его художественный замысел³³.

Концентрические круги непонимания расходились вокруг писателя, оставляя его в изоляции, и основная причина создания предисловий заключалась в специфике рецепции его творчества. Одним из главных импульсов литературной саморефлексии Джеймса была попытка объяснить себя, в том числе и для того, чтобы найти путь к читателю, обеспечить литературную коммуникацию. Биографы писателя Л. Эдель, Ф. Каплан и М. Анеско убедительно обосновали и документировали свои выводы о том, что Джеймса, за которым поначалу закрепился стереотип художника, безразличного к мнению массового читателя и творившего в «башне из слоновой кости», не покидали мысли о широком литературном успехе, неразрывно связанные в его сознании с мечтой об устойчивом финансовом благополучии.

Как известно, дед писателя Уильям Джеймс оставил своим двенадцати наследникам 3 млн долл. – второе по величине состояние в штате Нью-Йорк. Однако следующие поколения семьи не унаследовали деловой жилки, и «проклятый денежный вопрос» занимает заметное место в переписке Джеймса с родственниками. Важность материальной стороны жизни для писателя подтверждают и сравнительно недавно опубликованные переговоры его с издателями о гонорарах. Показателен, к примеру, сле-

³³ *Edel L. The Prefaces of Henry James. Paris, 1931. P. 14.*

дующий факт. Первые романы Эдит Уортон, американской писательницы, восхищавшейся Джеймсом и относившей себя к его ученикам, пользовались большим успехом, и на полученный гонорар она смогла купить себе автомобиль. Джеймс с грустной иронией заметил по этому поводу: «На гонорар от моего последнего романа я купил маленькую ручную тележку, чтобы возить багаж гостей от станции к дому. Ее еще надо покрасить. На доход от следующего романа я ее покрашу»³⁴.

В одном из своих ранних эссе «Романы Джордж Элиот» Джеймс отмечал, что писатель создает своего читателя в той же мере, что и своих героев³⁵. Проблема поиска своего читателя оставалась одной из самых болезненных на протяжении всей его творческой жизни. Интересным свидетельством тому стала его полемика с братом, знаменитым философом Уильямом Джеймсом, о том, как следует писать. В 1872 г. Уильям советовал брату «...культивировать точность стиля. Тонкость, нюансы, непосредственность придут сами». На что Генри отвечал, что «...большинство читателей не имеет вкуса... Писать для немногих, у кого он есть, – дело совершенно не прибыльное. Но я не боюсь лишения»³⁶. В 1903 г., после выхода в свет романа «Крылья голубки», писатель вновь с горечью отмечал (уже в письме к У. Д. Хоуэллсу): «Мои книги безнадежно отстали от публики, и соотношение это не изменится, по крайней мере на моем веку... поскольку на затылке у публики глаз нет, да и спереди – тоже вряд ли»³⁷.

Однако презрение к публике сочеталось у него с очевидным удовольствием, которое доставлял ему успех его лекций в Америке и общение с постепенно расширявшимся кругом почитателей и учеников – представителей «нового поколения, поколения, которое включало не только начинающих писателей, но и новый тип профессионального читателя – образованного литературно-критика»³⁸.

³⁴ *Seymour M.* A Ring of Conspirators. Henry James and his Literary Circle, 1895–1915. L., 1988. P. 237.

³⁵ См.: *Kaplan F.* Op. cit. P. 73.

³⁶ *Ibid.* P. 138.

³⁷ *Ibid.* P. 467.

³⁸ *Margolis A.* Henry James and the Problem of Audience: An International Act. Ann Arbor, 1985. P. 183–184.

Отношение Джеймса к успеху (для него обязательно – производному от понимания) отличалось двойственностью. Эта амбивалентность литературного самосознания автора не могла не наложить отпечаток на повествовательные стратегии его предисловий. В них Джеймс вновь и вновь пишет о грубости публики и неразвитости ее вкуса. Так, в предисловии к роману «Американец» он отмечает: «Девяносто девять из ста читателей неспособны к тонкому восприятию». О плохом приеме романа «Неуклюжий возраст»: «Мне не довелось в конечном счете заметить, чтобы книга произвела какое-либо впечатление на кого-либо. Нет ни намека на подобного рода успех или хоть на малейшее понимание...»³⁹ В предисловии к «Женскому портрету» он пишет: «Автор не имеет ни малейшего права – и вынужден себе в этом признаться – ожидать от читателя ничего такого, что явилось бы результатом работы мысли или проницательной оценки»⁴⁰.

Сам факт появления предисловий свидетельствует о том, что Джеймс не хочет примириться с таким положением вещей. Прежде всего он ожидает, что предисловия прочтут друзья. Так, в 1907 г. он пишет одной из самых начитанных американок Грейс Нортон: «Вступительные статьи идут туго, но я увлекся ими; и хотя я не собираюсь заставлять вас перечитывать сами художественные произведения, надеюсь, что вы прочтете все предисловия». Вместе с тем предисловия адресованы и более широкому кругу читателей, о чем он пишет в письме У. Д. Хоуэллсу (1908): «Все они вкуче должны прозвучать как мольба об аргументированной критике, о разборчивости, о тонкости суждений, лишенных инфантильности, – а также как протест против отсутствия всего этого в англо-американской культуре... Собранные вместе, они должны составить что-то вроде исчерпывающего учебника или путеводителя для пытающихся овладеть нашим тяжелым ремеслом»⁴¹.

Каким же в таком случае представляет себе Генри Джеймс своего идеального читателя? Томас Литч полагает, что таковым является сам автор: «В своих предисловиях он выступает в роли

³⁹ James H. The Art of the Novel. P. 30, 112.

⁴⁰ Джеймс Г. Женский портрет / пер. М. А. Шерешевской. М., 1982. С. 490.

⁴¹ Цит. по: Blackmur R. P. Introduction // James H. The Art of the Novel. P. viii.

своего собственного идеального читателя, который исправит упущения предшественников, указав им, как следует читать романы»⁴². Таким образом, «коммуникативный провал», от которого страдал Джеймс, становится в его предисловиях драмой непонимания, драмой, расщепляющей его художественное сознание и приводящей к внутреннему конфликту. Нельзя не согласиться с выводами о том, что в предисловиях Джеймс остается верным своим эстетическим принципам и драматизирует свое собственное сознание, подобно тому, как свои художественные произведения он строит на драматизации сознания персонажей. Вполне понятным в этом контексте становится и особое интонационное оформление предисловий: «Они скорее кажутся *подслушанными*, нежели адресованными некой конкретной аудитории»⁴³.

Мысль о Джеймсе как идеальном читателе собственных произведений была подхвачена и доведена до эпистемологического тупика исследовательницей Вивьен Рандл в статье, где она сравнивает автопредисловия Джеймса и Конрада. Главная цель джеймсовских вступительных статей, по ее мнению, – ограничить свободу интерпретации и подчинить читателя единственно допустимому авторскому толкованию. «Официально утвердив себя в статусе непревзойденного читателя джеймсовского наследия, Джеймс пытается отвести любого другого читателя и сохранить романы в монистической – и почти монашеской – чистоте»⁴⁴. Таким образом, не отказываясь рассматривать предисловия как попытку воздействовать на читателя, В. Рандл сводит их воздействие к авторскому диктату. «Многократно навязываемая нам теория прозы Джеймса – это не теория, а псевдотеория. Это солипсистское искусство прозы, основанное только на эмпирических ощущениях одного индивида»⁴⁵. Вывод этот звучит достаточно неожиданно, если вспомнить, сколько художников и теоретиков обнаруживали созвучные себе идеи в «Искусстве романа» Джеймса. Мало мотивированно и то, как категорически отсекает исследователь Джеймса–автора предисловий

⁴² Leitch T. M. Op. cit. P. 65.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Rundle V. Defining Frames: The Prefaces of Henry James and Joseph Conrad // The Henry James Review. 1995. № 16. P. 75.

⁴⁵ Ibid.

от Джеймса–создателя художественных произведений, предполагая, что писателю, перечитывавшему свои произведения в 1907–1909 гг., захотелось совершенно по-новому смоделировать их восприятие читателем, *увести последнего от множественности смыслов*. При всей эффектности построений все же остается непонятным, почему произошла постулируемая перемена и где следует искать ее истоки: в индивидуальной творческой эволюции? в общей культурной ситуации эпохи? Смысл текста, как известно, порождается сотворческим актом автора и читателя. И проза Джеймса с ее сложной смысловой перспективой и тончайшими оттенками как никакая другая апеллирует к активному, творческому усилию со стороны читателя. Поэтому считать, что Джеймс написал предисловия только для того, чтобы исключить читателя из процесса сотворчества, по меньшей мере непоследовательно.

Более плодотворными оказываются размышления об *имплицитном* читателе предисловий, т. е. их воображаемом адресате, о том, как и вокруг чего строит писатель свой диалог с ним. Посмотрим, к примеру, какую роль играют здесь размышления о категории жанра. Известно, что авторское жанровое определение всегда влияет на горизонт ожидания читателя, на индивидуальную интерпретацию произведения. «Жанр – наиболее устойчивая литературная модель, конвенции которой устанавливают что-то вроде контракта между читателем и текстом, так что какие-то ожидания оправдываются, другие – отменяются, элементы, которые могли бы показаться странными в других условиях, в пределах данной жанровой модели обретают художественную необходимость», – пишет Ш. Риммон-Кенан в своей «Современной поэтике художественной прозы»⁴⁶.

В предисловии к роману «Американец», вышедшему в 1878 г. с подзаголовком «*Novel*», поздний Джеймс изменяет жанровый статус произведения и настаивает на принадлежности его к жанру «*romance*»⁴⁷. Джеймс–автор предисловий осознает, что, попав

⁴⁶ Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction: Contemporary poetics. L. ; N.Y., 1990. P. 125.

⁴⁷ В рассуждениях Джеймса очевидны отсылки к готторновскому, в свою очередь, восходящему к В. Скотту, пониманию *romance* как «вымышленного повествования... интерес которого сосредоточен на чудесных и необычных

в силовое поле захватившего его замысла, он «сам того не ведая, сочинил архиромантическое повествование (arch-romance)»⁴⁸. Воссоздание духовного опыта вне его обусловленности достоверными жизненными обстоятельствами делает «Американца» в глазах его автора романтическим произведением.

Джеймс был признанным адептом реалистического искусства и роман «Американец» не относил к числу своих творческих удач. Предисловие к нему можно прочесть как попытку оправдать некоторые элементы романной структуры тем, что они органичны для жанра *romance* («романтического романа»). Имплицитный читатель этих оправданий, конечно, должен быть весьма искушен в литературных вопросах. По иронии судьбы *реальный* читатель достаточно хорошо принял «Американца» (весьма редкий для Джеймса случай) и вряд ли ждал от писателя каких-либо корректив и оправданий.

Каждое из предисловий в качестве неперемennого элемента включает в себя историю создания произведения, воспоминание о реальной встрече, событии, впечатлении, которые стали зерном будущей работы. Зададимся вопросом: почему для писателя столь важно сообщить читателю, при каких обстоятельствах начал складываться замысел того или иного произведения? Скажем, насколько необходимо читателю «Дэзи Миллер» знать, что в Риме в 1877 г. Джеймс встретил одну малообразованную американскую леди, чья дочь – «дитя природы и свободы», сопровождавшая ее из гостиницы в гостиницу, познакомилась с неизвестно откуда взявшимся смазливый итальянцем и выходила с ним в свет до тех пор, пока какой-то инцидент (суть которого Джеймс уже не помнил) не положил этому конец? Или что нового откроет в «Письмах Асперна» читателю история капитана Силсби – охотника за письмами Шелли? Думается, дело прежде всего в том, что автору важно подчеркнуть укорененность каждого его произведения в реальном жизненном опыте. В предисловии к роману «Трагическая муза» он напишет, что «про-

приисшествиях», в отличие от *novel* – «вымышленного повествования, отличающегося от *romance* тем, что действие в нем подражает обычному ходу человеческих дел в современном обществе». – *Ball M. Sir Walter Scott as A Critic of Literature*. N. Y., 1907.

⁴⁸ *James H. The American*. L., 1921. P. xi.

изведение, о котором неизвестно, что послужило толчком к его созданию, воспринимается как сирота»⁴⁹.

Удалось ли Джеймсу воспитать своего читателя? Автор монографии о предисловиях Джеймса, вышедшей в разгар влияния деконструктивистских идей, отвечает на этот вопрос положительно. Писатель сумел полностью подчинить себе судьбы собственного наследия благодаря тому, что в автопредисловиях он выступает по отношению к нему не только как автор-творец, но и как идеальный читатель-потребитель. Такой двойной статус позволяет Джеймсу обучать читателей, как следует воспринимать и оценивать его собственное литературное мастерство⁵⁰. Можно соглашаться или не соглашаться с этим выводом, но несомненно одно: надежды Джеймса, что его «перечитывание» и автокомментирование собственных текстов приведут в конечном итоге к тому, что они в конце концов привлекут внимание «новых, еще более пронизательных и тонких» критиков⁵¹, сбылись самым невероятным образом, о чем свидетельствует обширная литература, посвященная его автопредисловиям.

Автопредисловия как обрамление. Задача герменевтического образования читателя ставила, кроме всего прочего, и проблему формального свойства: не нарушая художественной целостности, автор должен был занять позицию, достаточно близкую к фиктивному миру, чтобы вести по нему читателя.

Если отталкиваться от введенной Роланом Бартом дифференциации между *произведением* и *текстом* и его пониманием *текста* как поля методологических операций, которое требует от читателя «устранения или хотя бы сокращения дистанции между письмом и чтением» и объединяет «чтение и письмо в их единой знаковой деятельности»⁵², следует признать, что предисловия Джеймса призваны как раз сократить эту дистанцию,

⁴⁹ James H. The Art of the Novel. P. 70.

⁵⁰ Pearson J. H. The Prefaces of Henry James: Framing the Modern Reader. Pennsylvania State UP, 1997. P. 2.

⁵¹ James H. The Art of the Novel. P. 344–345.

⁵² Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1989. С. 415, 420.

превратив произведения в объект идеального, авторизованного прочтения. Иными словами, предисловия описывают метод, а сами произведения иллюстрируют его.

Предисловия представляют собой затекст, находящийся в промежуточном, пограничном пространстве между литературным и внелитературным мирами. Находясь на семиотической границе, они опровергают само представление о четком и определенном водоразделе между художественным и *нехудожественным*, проблематизируют природу взаимосвязи между композиционным обрамлением и заключенным в раму повествованием. Как и традиционные обрамления к сборникам новелл, предисловия Джеймса выстраивают контекст и обеспечивают внутреннюю связность собранным в одном томе текстами. Однако здесь подобная контекстуализация имеет отчетливо новаторский характер: произведения звучат не как реплики в воображаемом диалоге, но словно бы помещаются в динамику авторского сознания, показанного в процессе освоения плодов собственного творчества. Соответственно, взаимное расположение произведений определяется скорее не каузальностью, а произвольными, ассоциативными связями. По формулировке Дж. Пирсона, семиотическое единство этого издания носит неустойчивый *пространственный* характер: рама предшествует обрамленному содержанию, но заключенные в нее произведения не перекликаются ни друг с другом, ни с обрамлением. Каждое из них может быть прочитано самостоятельно, но обрамление стимулирует интертекстуальное чтение в той системе координат, которая выстраивается всей семиотической структурой в целом. В этом смысле обрамленным, но не объединенным в единое целое текстам Джеймса можно подыскать аналогию в изобразительном искусстве. Точно также, скажем, элементы триптиха являются составляющими общего семиотического поля, общность которого создается рамой триптиха. Вместе с тем каждый их элементов триптиха обладает своим, вполне законченным смыслом, постижимым вне общего семиотического поля. В соответствии с методологией деконструктивизма, Пирсон предлагает рассматривать обрамляющие предисловия Джеймса как своеобразную вихревую воронку, всасывающую в себя и внелите-

ратурный мир читателя, и маргиналии автора-комментатора, и художественный мир. Рама перестает быть разделительной линией и становится *отношением*, даже *соглашением* между автором и читателем⁵³.

Следуя практике «нового историзма» с его отождествлением семиотических и социально-исторических процессов, можно предложить и еще одну интерпретацию джеймсовских автопредислоий. Одна из глав книги Дж. Пирсона так и называется – «Политика предисловия». Традиция обрамлений в словесности и пластических искусствах рассматривается в ней с точки зрения предполагаемой политической подоплеки ее развития. С развитием реализма в Европе и Америке функции рамы в живописи и литературе изменились. Многие художники и писатели, так сказать, «аннексировали» границы литературных и живописных семиотических полей, дабы подчинить собственному контролю процесс взаимодействия между произведением искусства и миром читателя. К примеру, к 1850-м гг. живописцы Западной Европы и Америки все чаще рассматривали раму как элемент композиции, а не часть внеположного произведению пространства. Так, Гюстав Курбе заключил один из своих пейзажей в своеобразную раму из сосновых веток, которые по-своему дополняли пейзаж, не противореча его естественности, как это было бы с золоченой рамой. В отказе от традиционных золоченых рам в живописи можно видеть концептуально важный эстетический, идеологический и даже политический сдвиг, который знаменует новые требования, предъявляемые художниками к аудитории. Образованная публика должна быть в состоянии принять и оценить произведения искусства, подобно тому, как колонии поневоле становились рынком сбыта и потребления культуры и товаров колонизатора. Развивая далее свою модель эстетики конца XIX в., выстраиваемую по аналогии с расстановкой современных политических сил, Пирсон обнаруживает подспудное желание художников очертить границы своих «эстетических империй», на что их провоцировали, с одной стороны, слабость закона об авторском праве, с другой – отторжение, которое вызывали

⁵³ Pearson J. Op. cit. P. 22, 24.

у реалистов романтические представления о чисто субъективном характере творчества и его восприятия/потребления⁵⁴. Таким образом, метод постоянного взаимообращения эстетического и политического дискурсов, к которому прибегает Пирсон, позволяет ему говорить о сродстве эстетического феномена обрамления с политическими границами и экспансиями.

Между тем в истории живописи XIX в. можно найти эксперименты с обрамлением, более близкие Джеймсу. Так, Данте Габриэль Россетти также рассматривал раму как своего рода интерактивное пространство, как медиатор между внешним миром и художественным произведением. На раме, первоначально предназначенной для картины «Юность девы Марии» (1848), Россетти вырезал два сонета, которые призваны были помочь зрителю разобраться в эзотерическом символизме художника⁵⁵. В американской живописи также можно найти схожие примеры. Так, Томас Икинс украсил раму портрета профессора Генри А. Роланда научными формулами, которые были отнюдь не только обозначением профессиональной сферы ученого. Как и прерафаэлиты, Икинс распространил семиотический дискурс произведения и на его раму, чтобы взять под контроль его последующие интерпретации и расширить сферу своего влияния на зрителя⁵⁶.

Джеймс, таким образом, оказывается в ряду тех художников, которые делают раму частью семиотического поля, причем ее использование, кроме всего прочего, нацелено и на то, чтобы обеспечить верное, с авторской точки зрения, прочтение произведения. Однако амбивалентность эстетических установок Джеймса, которым одновременно руководили и стремление к всепроникающему присутствию, и желание занять место, подчиненное по отношению к художественному миру, привела к тому, что его предисловия могут оказаться полезными во многих отношениях, но только не в разрешении герменевтических проблем, только не в поисках единственно верного смысла произведений.

⁵⁴ *Pearson J. Op. cit. P. 31–33.*

⁵⁵ *Grieve A. The Applied Art of Dante Gabriel Rossetti—His Picture-Frames // Burlington Magazine. 1978. Vol. 115. P. 16–24.*

⁵⁶ *Pearson J. Op. cit. P. 37.*

Автопредисловия как саморефлексия в n-й степени. С обычными композиционными рамами вступления к томам нью-йоркского издания роднит и то, что они задают ситуацию чтения (автор–читатель в процессе перечитывания своих произведений) и помещают сочинения в особый контекст авторского редактирования. Восемнадцатое предисловие к последнему тому нью-йоркского издания, в который вошел роман «Золотая чаша», посвящено не столько самому роману, сколько процессу авторского перечитывания и комментирования собственных произведений. Этот процесс становится главным и самоценным объектом рефлексии, Джеймс считает его достойным того, чтобы он стал предметом особого метатекста: «Эта история настолько интересна сама по себе, что я не могу не задержаться на ней» (“...its so possibly rich little history that I am moved just to linger”)⁵⁷.

Разговор этот имеет все приметы художественного дискурса. Так, вновь и вновь процесс перечитывания художником своих произведений описывается с помощью яркого сравнения – он уподобляется попытке пройти по собственным следам на снегу. Новое погружение в мир своих произведений дарит автору (и сулит читателю, который пойдет вместе с ним) все виды удовольствия (pleasure), которое может доставить литература. Мы помним, что одно из главных требований Джеймса к художественной словесности состояло в том, что она должна непременно вызывать интерес. В этом предисловии, чрезвычайно неудобочитаемом, как и вся проза позднего Джеймса, писатель парадоксальным образом прибегает к дискурсу массовой, популярной литературы: interest, fascination, adventure, suspense, pleasure, fun, entertainment. Конечно, для Джеймса эти категории имеют свое специфическое наполнение (он говорит об «интеллектуальном приключении» – adventure of one’s intelligence⁵⁸; с захватывающим интересом (fun) он наблюдает за «игрой предметно-изобразительных смыслов» (play of representational values)⁵⁹ и т. д.).

Поистине купаясь в собственной рефлексии, Джеймс мысленно обращается к своим предшественникам в подобной прак-

⁵⁷ James H. The Golden Bowl // With the Author’s Preface. L., 1982. P. 18.

⁵⁸ Ibid. P. 20.

⁵⁹ Ibid. P. 23.

тике перечитывания/переписывания собственных произведений. И здесь совершенно закономерно всплывает имя Бальзака – имя, которое с начала до конца осеняло весь процесс подготовки прижизненного собрания сочинений, задуманного по образу и подобию «Человеческой комедии». По первоначальному замыслу нью-йоркское издание должно было даже состоять из такого же количества томов (двадцати трех).

Возвращение к собственным некогда созданным текстам, к собственным литературным творениям, ко временам собственного литературного ученичества (у Бальзака), по мысли Джеймса, выгодно отличается от возвращения и мысленного пересмотра других видов собственной деятельности. Результаты литературных свершений качественно отличны от результатов всех прочих наших поступков и действий, ибо связь автора с литературными творениями, как пуповина своего рода, никогда не разрывается до конца. Творения никогда полностью не «отпадут» от автора – в этом их коренное отличие от других «жизненных и социальных проявлений». Поэтому связь с созданными литературными произведениями всегда можно восстановить и проследить заново.

Практика *перечитывания*, многократного чтения в конце концов оказывается для Джеймса оптимальной практикой чтения вообще, ибо только в этом случае достигается максимальный эстетический эффект: ведь произведение – это живой организм (a living thing), с течением времени оно «растет и расцветает», а это можно почувствовать и обнаружить только при неоднократном возвращении к нему.

Круг саморефлексии замкнулся: читатель отождествлен с автором, все более тесное приближение к жизненной реальности отождествляется со все более глубоким погружением в мир текста, мысль оказывается действием, а литература, служа цели репрезентации жизни, через это утверждается в своем бесспорном преимуществе перед реальностью.

Итак, вступления Джеймса к собственным произведениям стали знаменательным этапом в развитии жанра писательских предисловий. При сохранении традиционных жанровых составляющих они отличаются теоретической насыщенностью, что делает их значительным вкладом в англоязычную поэтику прозы.

При всей теоретической и стилистической усложненности в автопредисловиях Джеймса нельзя не расслышать попытку диалога, в процессе которого Джеймс пытается воспитать собственную аудиторию читателей, рассказывая о новом, неизвестном через известное и более понятное (собственное произведение вписывается в общепринятую систему жанров, перекидываются мостики от опыта реального автора к опыту реального читателя). Бесспорное новаторство автопредисловий Джеймса заключается в том, что

- сам процесс перечитывания/переписывания автором своих произведений становится самоценным предметом всесторонней рефлексии;

- в предисловиях Джеймс, подобно многим художникам рубежа веков, распространяет семиотический дискурс произведения и на его раму, чтобы взять под контроль его последующие интерпретации, расширить сферу своего влияния на читателя;

- имея своей задачей герменевтическое воспитание читателя, предисловия не оказывают никакой реальной помощи читателю в его герменевтической деятельности, ставя читателя перед той же дилеммой, что и художественные тексты, где смыслы, по видимости, генерируются центральным сознанием, но оценка истинности и интерпретация этих смыслов становится источником нескончаемых разночтений;

- усложняется темпоральная структура предисловий, в них совмещается проспективная рефлексия с ретроспективной, они могут быть прочитаны и как прологи и как эпилоги к произведениям;

- новый характер носит исполняемая предисловиями функция контекстуализации: произведения помещаются в динамику авторского сознания, взятого в процессе освоения плодов собственного творчества; рама предшествует обрамленному содержанию, но заключенные в нее произведения не перекликаются ни друг с другом, ни с обрамлением;

- автор и идеальный читатель, субъект и объект литературной коммуникации, оказываются неразличимы.